



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: O tytule eseju "Watermark" Josifa Brodskiego

Author: Piotr Fast

Citation style: Fast Piotr. (2014). O tytule eseju "Watermark" Josifa Brodskiego. W: A. Pantuchowicz, S. Masłoń (red.), "Reciprocities : essays in honour of Professor Tadeusz Rachwał" (S. 28-37), Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Piotr Fast

Uniwersytet Śląski w Katowicach

O tytule eseju *Watermark* Josifa Brodskiego

Obrazy pamięci zacierają się, skoro tylko zastygną w słowa ... Może boję się, że stracę od razu całą Wenecję, jeśli będę o niej mówił. A może, mówiąc o innych miastach, już ją stopniowo utraciłem.

Calvino 1975, 67

Zgodnie z informacją zamieszczoną w komentarzu do siódmego tomu dzieł zebranych Josifa Brodskiego *Watermark* to esej napisany po angielsku na zamówienie Consorzio Venezia Nuova w listopadzie 1989 roku (Бродский 2001, 336)¹. Po raz pierwszy (jeszcze przed drukiem angielskiego oryginału czy tłumaczenia rosyjskiego) został opublikowany po włosku w przekładzie Gilberto Fortiego już w grudniu tego roku (Brodskij 1989). Tłumacz i wydawcy włoskiego przekładu zdecydowali się na zasadnicze przekształcenie w tłumaczeniu tytułu utworu Brodskiego, wykorzystując w tej funkcji nazwę jednego z weneckich nabrzeży – *Fondamenta degli Incurabili*. Uznali najwidoczniej, że skoro sam Brodski wspomina w eseju o tym fragmencie topografii miasta, to traktuje go jako element znaczący. Zamieszania z tym tytułem są dość charaktery-

¹ Wszystkie cytaty z rosyjskiego przekładu utworu podaję według tego wydania, wskazując strony w tekście. Jak pisze Ewa Górniak w eseju *Plaska ziemia*, opublikowanym w internetowym wydaniu „Tygodnika Powszechnego” w roku 2000, „sam fakt realizacji przez Brodskiego zamówienia na tę książkę, złożonego przez Consorzio Venezia Nuova, zajmującego się szeroko rozumianą ochroną Laguny Weneckiej – jej ekosystemu i dzieł sztuki, był istotnym głosem w obronie ukochanego miasta, podobnie jak wszystkie publikacje i spotkania związane z jej promocją”.

styczne dla recepcji *Znaku wodnego* w różnych wariantach językowych. Tak się bowiem stało, że rozbieżności w tym zakresie można uznać za symptomatyczne dla interpretacyjnej wykładni dzieła rosyjskiego noblisty. Włoski tłumacz korzystał przecież z angielskiego oryginału, który – gdy autor opublikował jego pierwsze fragmenty – nosił tytuł *In the Light of Venice* (1992a), wydrukowany zaś w całości pojawił się pod nagłówkiem *Water-mark* (1992b)². Można by uznać (dlaczego piszę o tym w trybie warunkowym, wyjaśnię za chwilę), że ów angielski tytuł – podobnie jak polskie tłumaczenie dokonane przez Stanisława Barańczaka i opublikowane niespełna rok po druku anglojęzycznego oryginału – nie powinien pozostawiać żadnych semantycznych wątpliwości ani rodzić w przekładzie na język włoski żadnych trudności. Istnieje bowiem we włoskim leksykonie słowo „la filigrana” posiadające dokładnie takie samo znaczenie jak angielskie „watermark” i polskie „znak wodny”. Decyzję włoskiego tłumacza traktować więc należy – a przynajmniej można – jako znaczącą, stanowiącą element jego deklaracji dotyczącej interpretacji dzieła. Tłumacz uznał najwyraźniej, że takie „zwyczajne” słowo nie przenosi wystarczająco skutecznie semantyki utworu Brodzkiego, nie naznacza go odpowiednim bagażem konotacyjnym, który prowadziłby czytelnika ku pełnemu odbiorowi najgłębszych sensów tekstu, a jego, tłumacza, wybór mógłby stanowić rodzaj wyraźniejszej interpretacyjnej dyrektywy, ukierunkowującej sposób czytania eseju³.

Włoski tłumacz, nadając utworowi Brodzkiego tytuł *Fondamenta degli Incurabili*, wydobywa – jak postaram się pokazać – pewne tropy

² Korzystam z pierwszej edycji paperbackowej, opublikowanej w Nowym Jorku przez Farrar, Straus & Giroux w roku 1993.

³ Jak wiadomo z licznych prac poświęconych poetyce oraz funkcji tytułów dzieł literackich utworu, te różnią się w swojej funkcji od innych elementów struktury dzieła. Przekraczają bowiem kompetencje jakiegokolwiek podmiotu mówiącego w utworze i stanowią wyznacznik abstrakcyjnego podmiotu całego utworu. Przysługuje im więc (podobnie jak przypisom, spisom treści) pewien rodzaj funkcji metatekstowej. Stanowią, jak z tego wynika, rodzaj semantycznego ekwiwalentu całego utworu i stają się (poza samym tekstem) najważniejszym sygnałem całościowego sensu dzieła albo przynajmniej pierwszą wskazówką interpretacyjną, jakiej dzieło udziela czytelnikowi. Jako że przynależą do najwyższej instancji nadawczej utworu, w sposób nieuchronny ukierunkowują pierwsze decyzje interpretacyjne czytelnika. Zob. na ten temat m.in. Okopień-Sławińska 1971; Danek 1980.

interpretacyjne odmienne niż przywoływane przez oryginalny angielski nagłówek. Angielskie *Water-mark* – szczególnie pisane właśnie z łącznikiem, z czego Brodski w późniejszych edycjach rezygnuje, uznając pewnie tę wczesną decyzję za nadmiernie wieloznaczną czy raczej bardzo „mgławicową” semantykę tytułu – niesie dwa równoległe znaczenia. Pierwsze, „zwyczajne”, odsyłające do słownikowego zakresu semantycznego tego słowa, przywołuje cechy wprost kojarzące się z wiedzą o desygnacie tytułu – o nazywanym słowem „watermark” charakterystycznym ukształtowaniu papieru: pewnej ulotności, wyższej niż standardowa wartości, trudnościach związanych z dostrzeżeniem samego znaku itp. Drugie znaczenie, wydobyte przez zastosowanie łącznika, wyraźniej podkreśla związek z wodą i jej semantyką oraz z samą znakowością, nakazującą poszukiwanie „znaczenia” owej „wody”. Oddzielając „water” od „mark”, Brodski kieruje ku rozseparowanej i równocześnie wspólnej semantyce, a może wręcz symbolicznie wody i znakowości. Trudno uznać tę decyzję za przypadkową i nie sposób podjąć lektury tekstu Brodskiego bez świadomości owej wszechogarniającej go aury „wodności” i „znakowości”. Zastosowany przez Brodskiego łącznik sugeruje też takie przesunięcie akcentu semantycznego w angielskim oryginale, które można by oddać w polszczyźnie inwersją jego elementów – to raczej „wodny znak” czy „znak wody” niż „znak wodny”. Konsekwencją takiej decyzji jest przecież wyraźny sygnał niecodzienności semantycznej: koncentracja na odrębnych znaczeniach rozdzielonych elementów, które odcinają się niejako od pierwotnego znaczenia słowa i kierują uwagę czytelnika ku odrębnym dla każdego elementu kręgom skojarzeniowym, obciążając ów pozornie skontaminowany twór leksykalny znaczeniem nadbudowanym nad „zwyczajną” semantyką słownikową, odsyłający do niezależnych pierwotnych znaczeń składających się nań elementów leksykalnych. Taki „pseudoneologizm”, odsyłając do „znaku wodnego” w jego znaczeniu słownikowym, wydobywa równocześnie na pierwszy plan odrębną semantykę wody ze wszelkimi możliwościami konotacyjno-symbolicznymi i znaku / znakowości, co uwydatnia owe symboliczne odesłania wpisane w tekst Brodskiego. A przecież woda i jej symbolika są bezwzględnie nieodłączne od faktograficznych i kulturowych umocowań obiektu opisu i refleksji poety w tym eseju. Wenecja to nie tylko

po prostu „miasto na wodzie”, ale – jak pisze Marek Bieńczyk (2012, 93–94) – także:

Najbardziej melancholijne w dziejach kultury miasto [...], ta skutecznie odraczana z sezonu na sezon nicość, obrosło litanią na tak wiele głosów, obudowało się tyloma obrazami, malarskimi i filmowymi, tyloma wspa-
niałymi westchnieniami poetów i eseistów, że zdaje się szczelnie utkane
z cytatów, ze smutków i zadumy innych. Znamy je z wypisów, z teks-
tów, które zdążyły wytworzyć ponad-Wenecję, nadmiasto – melancholijny
destylat, likier zmierzchu.

Podobną refleksję formułuje Ewa Bieńkowska (156) w eseju o sztuce tego miasta, którego specyficzna symbolika – jak sugeruje autorka – ukształtowana została na początku XIX wieku dzięki George’owi Byronowi: „Wenecja staje się miastem melancholii, gdzie się przyjeżdża oglądać smutne piękno umierania”.

Włoski tłumacz, rozważając tę wyraźną sugestię semantyczną („symboliczną”) zawartą w oryginalnym tytule, odsyłającym przecież wyraźnie do owego hiperromantycznego toposu, stanął przed poważnym dylematem: czy oddać znaczenie denotacyjne tytułowego słowa, czy też szukać takich rozstrzygnięć, które będą w stanie wyraźnie wydobyć sensy przezeń konotowane. Decyzję utrudniał mu przy tym w sposób oczywisty rodzimy system językowy, w którym bezpośrednim odpowiednikiem angielskiego „watermark” jest przywoływane już tu słowo „la filigrana” – brzmiące wdzięcznie, ale przecież nieprzenoszące w żadnej mierze semantyki kojarzonej w impresji Brodzkiego z wodą i jej najróżniejszymi – symbolicznymi, metafizycznymi, kreującymi szczególnie „wenecki” klimat – konotacjami, do których odsyła tekst. Ze świadomością pewnego intelektualnego nadużycia można by uznać, że rdzeń tego słowa kojarzy się, przynajmniej w polszczyźnie, z czymś drobnym, delikatnym, ulotnym – „filigranowym” właśnie, ale chociaż te kręgi semantyczne przystają poniekąd do bezpośrednich skojarzeń ze znakiem wodnym w jego znaczeniu słownikowym, to jednak przecież daleko im do potencji symbolicznej zawartej w konotacjach wody i znakowości przywoływanych czy wręcz detalicznie artykułowanych przez Brodzkiego.

Włoski tłumacz, otwierając serię translatorską, najpewniej zupełnie nieświadomie kreuje na dodatek pewien nurt w tradycji translatorskiej, podejmowanej później przez innych tłumaczy.

Grigorij Daszewski, który jest autorem rosyjskiego wariantu eseju, opublikowanego niemal natychmiast po wydrukowaniu angielskiego tekstu, uzupełnionego i nieco poszerzonego w porównaniu z wersją stanowiącą podstawę tłumaczenia włoskiego, staje przed dość zasadniczym problemem. W języku rosyjskim nie ma bowiem słowa, które stanowiłoby jednoznaczny ekwiwalent angielskiego „watermark” czy polskiego „znaku wodnego”. Tłumacz sięga więc do szczególnego rodzaju wypowiedzi udzielonej przez Gilberto Fortiego i tytułuje rosyjski przekład *Набережная неисцелимых*. Czyni to jednak — odmiennie niż jego włoski poprzednik — powodowany koniecznością poradzenia sobie z dość częstym problemem translatorskim związanym z tłumaczeniem tytułów, nazw własnych i innych elementów kulturowych, na którą w tym przypadku nakłada się jeszcze jednoznaczna niemożność czysto językowa. Krzysztof Hejwowski (71–121) nazywa te zjawiska nieprzekładalnością kulturową i językową⁴. Decyzja rosyjskiego tłumacza jest po prostu rezultatem kulturowej i systemowej nieprzystawalności języków oryginału i przekładu, podczas gdy tłumaczenie Włocha stanowi jednoznaczny akt interpretacyjny. Inna to już sprawa — wykraczająca poza międzyjęzykowe nieuchronności — że rosyjski przekład automatycznie odsyła do tych samych, co w tekście włoskim, konotacji semantycznych i kieruje rozumienie tekstu ku uniwersalizującemu uogólnieniu, takiemu jednak, które ujednoznaczni sens dzieła Brodskiego.

Przyjrzyjmy się temu fragmentowi *Znaku wodnego*, w którym pojawia się owa charakterystyczna nazwa. Brodski dość obszernie opisuje

⁴ W literaturze przekładowej pojawia się wiele przykładów niefortunnnych tłumaczeń tytułów — dotyczy to szczególnie filmów czy popularnych utworów literackich kierowanych do szerokiej dystrybucji, w których tytuł pełni raczej funkcje marketingowe niż semantyczne. Kłopoty z tym związane narastają w przypadku produkcji serii utworów (sequeli), które miałyby zdyskontować sukces osiągnięty przez pierwszą realizację. Do groteskowej sytuacji doszło na przykład w przypadku filmu *Die Hard* Johna McTiernana, którego tytuł przełożono na język polski jako *Szklana pułapka*. Po ukazaniu się kolejnych sequeli, tytułowanych po angielsku *Die Hard 2* itd., polskim dystrybutorom nie pozostało już nic innego, jak tylko trwać przy *Szklanej pułapce*, mimo że semantycznie tytuł ten w żadnym sensie nie odpowiadał już realiom przedstawionym w filmie.

wizytę, jaką złożył wraz z Susan Sontag (z jej inicjatywy) długoletniej partnerce i matce córki Ezry Pounda – Oldze Rudge⁵. Podczas tego spotkania owa wiekowa już dama (w roku 1989 miała 94 lata, a w ogóle dożyła 101 lat) z uporem zacinającej się płyty przekonywała ich o tym,

[t]hat Ezra wasn't a Fascist; that they were afraid the Americans (which sounded pretty strange coming from an American) would put him in the chair; that he knew nothing about what was going on; that there were no Germans in Rapallo; that he'd travel from Rapallo to Rome only twice a month for the broadcast; that the Americans, again, were wrong to think that Ezra meant it to... (72).

Kończąc opis tej wizyty i najwyraźniej okazjonalnie komentując to zdarzenie, Brodzki uogólnia zaobserwowane zachowanie dzięki odesłaniu go do skojarzenia z nazwą nabrzeża, którym wracał z Susan Sontag po tej męczącej wizycie:

I think I'd never met a Fascist – young or old; however, I'd dealt with a considerable number of old CP members, and that's why tea at Olga Rudge's place, with that bust of Ezra sitting on the floor, rang, so to speak, a bell. We turned to the left of the house and two minutes later found ourselves on the Fondamenta degli Incurabili (74).

Z przytoczonego tu we fragmentach kontekstu widać jednoznacznie, że Brodzki czyni aluzję do trwałości i natręctwa przekonań, nieuleczalności postaw – zarówno faszystowskich, jak i komunistycznych, nie zмирzając bynajmniej do sięgających głębiej sensów metafizycznych czy emocjonalnych. To jedynie dająca szansę na uogólnienie topograficzna zbieżność na mapie miasta (informacja ta wygłoszona jest zupełnie *en passant*, tonem obojętnym; Brodzki nie łączy przecież tego elementu spaceru bezpośrednio z tematem swoich refleksji): zapętłona w swojej fałszywej wizji rzeczywistości stara kobieta mieszka tuż obok miejsca, kryjącego w swej nazwie zarówno fundamentalizm, jak i nieuleczalność. Dość jednoznaczne i bardzo okazjonalnie umotywowane przytoczenie

⁵ W polskim tłumaczeniu fragment ten został rozdzielony na dwie odrębne całości – odmiennie niż w oryginale i przekładzie rosyjskim.

nazwy nabrzeża włoski tłumacz ekstrapoluje na całościowy sens tekstu Brodskiego. W jego ślady idzie autor przekładu rosyjskiego, chwytając się – w sytuacji dla niego niemal przymusowej – „koła ratunkowego” rzuconego mu przez włoskiego poprzednika.

Rozpisując się o tym wszystkim może nadto obszernie, wydaje mi się jednak, że konsekwencje interpretacyjne tych zabiegów mogą być, co się zowie, fundamentalne dla sposobu rozumienia nie tylko tego utworu Brodskiego, ale wręcz znacznej części lub nawet całej jego twórczości.

Angielski tytuł, podobnie jak polski, niesie dość oczywiste znaczenia pozwalające na odniesienie go do zawartości semantycznej tekstu. „Watermark”, znak wodny, czasami nazywany z łaciny filigranem, to nic innego jak rodzaj obrazu dostrzegalnego pod światło na karcie papieru, ukształtowanego dzięki różnemu stopniowi przezroczystości materiału, będącej rezultatem różnic jego grubości lub gęstości. W znaczeniu przenośnym, skojarzony z rangą opatrywanych nim dokumentów, może przywoływać szczególną wartość, niedostrzegalność, tajemniczość, ulotność itp. Brodski wykorzystuje jego wieloznaczniowość, kreując dość prostą metaforę, skonstruowaną dzięki odniesieniu do semantyki wody – zagubionemu albo lepiej: odsuniętemu na drugi plan w procesie leksykalizacji owego „filigranu”.

Słowo to bowiem – jeśli myśleć o nim w kontekście eseju Brodskiego – odsyła do żywiołu wody bezpośrednio, co wiemy zarówno dzięki temu, że mowa jest wszak o Wenecji, jak i dzięki jednoznacznym stematyzowanym passusom kreującym specyficzną wizję symbiozy wody i czasu w reprezentowanym przez poetę systemie metafizycznym, stanowiącym fundament jego refleksji nad światem i kondycją człowieka. Słowo „watermark”, rozbite (tak jak w pierwszym angielskim wydaniu – z intencji autora, i jak w polskim tłumaczeniu – z racji przymusów systemu językowego) na dwie całości: „water-mark”, podkreśla, z jednej strony, semantykę wody, z drugiej zaś – owej wody „znakowość”. Ktokolwiek wie, jaką rolę przydawał temu żywiołowi rosyjski poeta, musi owej metafizycznej semantyce ulec niemal nieuchronnie – wówczas określa ona całą lekturę tekstu, każąc doszukiwać się we wszystkich jego elementach sygnałów metafizycznego rozumienia świata i człowieka. Obiektem owej metafizycznej refleksji rosyjskiego noblisty jest, jak się przyjęło sądzić w większości poświęconych mu opracowań,

przede wszystkim czas – w dwóch podstawowych wymiarach: obiektywnym (wieczność) i egzystencjalnym (los człowieka), oraz emocjonalność jako podstawowa zasada kondycji ludzkiej.

Zupełnie inaczej musi zostać zorientowana percepcja utworu noszącego tytuł *Fondamenta degli Incurabili* czy *Набережная неисцелимых*⁶. Tytuł ten będzie odsyłał czytelnika do jakości emocjonalnych, do „nieuleczalnych” cech psychiki kojarzonych z postawą melancholijną⁷. Jak postaram się pokazać w obszerniejszej pracy o omawianym eseju, charakterystyczne dla Brodzkiego myślenie melancholiczne polega głównie na przyjęciu tezy, że melancholik to człowiek, który wie. Owa ostateczna wiedza staje się tu nie tyle zestawem informacji o świecie, ile pełnym wewnętrznym pewnością rozpoznaniem znikomości każdego „ja” wobec wszystkiego, co „poza” – sugestywnie tę kondycję melancholicznej świadomości wyraził Lars von Trier w przejmującym filmie *Melancholia* z 2011 roku. Mam poczucie, że przyjęcie tezy o specyficznym melanżu metafizyczności myślenia Brodzkiego i melancholiczności podmiotu jego utworów pozwoli głębiej zrozumieć sens jego twórczości czy wręcz specyfikę jego mentalności i emocjonalności – Umberto Eco nazwałby to pewnie *struttura asente*.

Oba te wątki przedstawieniowo-myślowe: (1) analiza metafizycznych refleksji zawartych eksplicytnie i implicytnie w eseju Brodzkiego oraz (2) liczne i niezwykle różnorodne sygnały odsyłające się do żywiołu melancholii, pojawiające się w sposób stematyzowany w tekście eseju oraz w konstrukcyjnych decyzjach autora, obecne są, jak próbowałem pokazać, w głębokiej konotacyjnej semantyce tytułu tego dzieła. Wyznacza on, jak się wydaje, cały zespół sugestii interpretacyjnych, które winny stanowić przedmiot szczegółowej analizy niezwykłego utworu

⁶ W tłumaczeniu tego fragmentu tekstu, w którym pojawia się nazwa tego nabrzeża, Grigorij Daszewski stosuje dość charakterystyczny chwyt. Przytacza mianowicie w tekście głównym włoski toponim, opatrując go przypisem stanowiącym jego rosyjskie tłumaczenie – równe przecież tytułowi całego utworu (zob. tekst rosyjski, s. 34). Na dodatek, niezgodnie z rosyjską normą ortograficzną, drugie słowo tej nazwy zapisuje tu – jak po włosku – z dużej litery. Trzeba to pewnie potraktować jako wynikający z licencji poetyckiej sygnał interpretacyjnej rangi tego elementu świata przedstawionego.

⁷ Wystarczy tu przywołać charakterystyczne określenie melancholików jako „tych, co nigdy nie odnajdą straty”, zawarte w podtytule ważnej książki Marka Bieńczyka (2000).

rosyjskiego noblisty – analizy odwzorowującej wielokształtny model wyobraźni zaprojektowany w partyturze lektury spajającej w jedno tak pozornie wzajemnie sprzeczne żywioły, jak myślenie metafizyczne i antymetafizyczną wrażliwość melancholijną⁸. Teza, którą tu wstępnie stawiam, może być znacząca dla rozumienia sposobu myślenia i konstrukcji wielu utworów Brodskiego, a może wręcz całej jego twórczości, gdyż mimo powszechnego przekonania o metafizyczności jego dzieła (wiązanej zazwyczaj z podjęciem przez rosyjskiego poetę tradycji klasycystycznych), równie często odnotowuje się ironiczność i – głównie – autoironiczność wielu jego utworów, a także egzystencjalny i emocjonalny wymiar wierszy i prozy Rosjanina. Pisząc ongiś o rozumieniu czasu w jego poezji, dochodziłem do konkluzji sprowadzającej podejmowaną przez niego refleksję egzystencjalną do wymiaru metafizycznego. Dzisiaj, bogatszy o kilkadziesiąt lat lektury, uznałbym raczej, że Brodski prowadzi z nami i z samym sobą wyrafinowaną literacką grę, w której tak pozornie sprzeczne żywioły jak metafizyczność i skłonność do melancholii pojawiają się w harmonijnej jedności, wbrew wszelkim oczekiwaniom nie kreując bynajmniej żadnego dysonansu poznawczego. Tę cechę konstrukcji i semantyki jego utworów, które postrzegam jako manifestację sposobu myślenia i odczuwania świata przez poetę, byłbym dziś skłonny uznać za przejaw myślenia ponowoczesnego.

Bibliografia

- Bieńczyk, Marek. *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2000.
- . *Książka twarzy*. Warszawa: Świat Książki, 2012.
- Bieńkowska, Ewa. *Co mówią kamienie Wenecji*. Gdańsk: Słowo / obraz terytoria, 2000.

⁸ Żywioł metafizyczny przeciwstawia melancholii Marek Bieńczyk, odwołując się do analiz Erwina Panofskiego, Raymonda Klibanskiego i Fritza Saxla. Bieńczyk pisze: „W znanej analizie melancholii renesansowej Panofsky, Klibansky i Saxl przeciwstawiają wyobraźni metafizycznej wyobraźnię matematyczną, charakterystyczną dla melancholii i oporną na spekulacje czysto metafizyczne, rozważające naturę i istnienie Boga” (2000, 81).

-
- Brodzki, Iosif: *Fondamenta degli Incurabili*. Przeł. G. Forti. Venezia: Consorzio Venezia Nuova, 1989.
- Brodsky, Joseph. "In the Light of Venice". *The New York Review of Books*, vol. 49, No. 11, June 11, 1992a: 90–92.
- Brodsky, Joseph. *Water-mark*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1992b.
- Бродский, Иосиф. *Сочинения Иосифа Бродского*. Т. 7. Общая редакция Яков Гордин. Составители Виктор Голышев, Елена Касчаткина, Виктортор Куллэ. Санкт-Петербург: Пушкинский фонд, 2001.
- Calvino, Italo. *Niewidzialne miasta*. Przeł. A. Kreisberg. Warszawa: Czytelnik, 1975.
- Danek, Danuta. *Dzieło literackie jako książka. O tytułach i spisach rzeczy w powieści*. Warszawa: PWN, 1980.
- Górniak, Ewa. „Płaska ziemia”. *Tygodnik Powszechny* 2000. <http://www.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/15-16/gorniak.html> [data dostępu: 17.10.2013].
- Hejwowski, Krzysztof. *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa: PWN, 2004.
- Klibansky, Raymond, Panofsky, Erwin and Saxl, Fritz. *Saturn and Melancholy: Studies in the History of National Philosophy, Religion and Art*. New York: Basic Books, 1964.
- Okopień-Sławińska, Aleksandra. „Relacje osobowe w literackiej komunikacji”. W *Problemy socjologii literatury*. Red. Janusz Sławiński. Wrocław: Ossolineum, 1971.